

Ricardo Marques

Deus Sabe: A Montagem Expressiva no Cinema Narrativo

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Orientador Principal: Eduardo Condorcet
Orientador: José Miguel Moreira

Ricardo Marques

Deus Sabe: A Montagem Expressiva no Cinema Narrativo

MCA. 2014

Projeto para a obtenção do grau de Mestre em
Comunicação Audiovisual
Especialização em Produção e Realização Audiovisual
Orientador Principal: Eduardo Condorcet
Orientador: José Miguel Moreira

dedicatória

À memória do Adelino, eterno amigo.

Aos meus pais, que sempre me apoiam incondicionalmente.

Ao meu filho, que me mostrou a forma mais pura de amor.

agradecimentos

À Susana pela paciência.

Ao João Filipe Silva e ao João Miguel Ferreira, pelo apoio e incentivo.

A todos os professores, que acompanharam o projeto.

A todos os que ajudaram na realização do filme Deus Sabe.

Aos patrocinadores, Instituto Politécnico do Porto e às Águas
Vimeiro S.A. pelo apoio logístico e financeiro.

palavras-chave

Montagem Expressiva, Cinema Narrativo, Cinema Sintético, Cinema Analítico

resumo

Este ensaio constitui uma reflexão sobre as duas principais concepções de montagem cinematográfica, a expressiva e a narrativa, ao mesmo tempo que pretende fundamentar as opções de montagem no filme Deus Sabe, como parte integrante do trabalho de Mestrado em Comunicação Audiovisual, na vertente de Produção e Realização.

Procuramos também fundamentar a predominância do método de planificação analítica no filme Deus Sabe, não só pela sua adequação a uma montagem expressiva, mas sobretudo pela sua pertinência para a história.

Digamos que se procura evidenciar as potencialidades criativas e poéticas da montagem expressiva (que o cinema contemporâneo evita, preferindo o menor risco da montagem alicerçada na relação causal), geradora de um subtexto polissémico, já que ela introduz novos elementos, muitas vezes externos à diegese do filme, sem contudo inviabilizar o propósito da montagem narrativa cujo intuito é ajudar na compreensão da ação dramática por parte do espectador.

keywords

Expressive montage, Narrative Cinema, Synthetic Cinema, Analytic Cinema

abstract

This essay constitutes a reflection on the two main montage concepts for cinematography, the expressive and the narrative, as to try to justify at the same time the montage options for the short feature God Knows, as integral part of the Master's Degree in production for Audio-Visual Communications in major of Producing and Directing.

We also tried to justify the dominance of the analytic planning method in the short feature God Knows, not only for its adequacy for an expressive montage, but especially for its relevance to the story.

It has been attempted to justify the creative and poetic potential of expressive montage (which contemporary cinema is stubbornly avoiding, preferring lesser risks, stemming exclusively from causal relation), generator of a polysemy subtext, for it introduces new elements, often external to the film's diegesis, without denying focus on comprehending the narrative from the spectator's point of view.

índice	8	INTRODUÇÃO
	12	1. A MONTAGEM NO CINEMA MODERNO
	16	2. FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DA MONTAGEM
	20	3. FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DA MONTAGEM
	23	4. A MONTAGEM
	24	4.1. O Tempo da Ficção e a Ilusão do Tempo Real
	27	4.2. Continuidade na Montagem
	30	4.3. Montagem Narrativa e Montagem Expressiva
	34	4.4. Cinema Analítico e Cinema Sintético
	38	5. A NARRATOLOGIA E A ESTRUTURA DO FILME DEUS SABE
	42	6. A ATMOSFERA FÍLMICA DO FILME DEUS SABE
	50	7. A MONTAGEM EXPRESSIVA NO FILME DEUS SABE
	53	CONCLUSÃO
	55	BIBLIOGRAFIA
	58	FILMOGRAFIA

INTRODUÇÃO

Desde os primórdios do cinema que a montagem sempre se afirmou como um elemento fundamental na linguagem cinematográfica. Mesmo que utilizada de formas e objetivos variados ao longo da história, ela nunca deixou de ser uma ferramenta crucial na construção da narrativa. Neste ensaio, é nossa intenção fazer uma investigação sobre o que consideramos ser as duas principais concepções da montagem cinematográfica: a montagem expressiva e a montagem narrativa.

Para lá da compreensão destes dois conceitos, pretende-se igualmente encontrar pontos de contacto que justifiquem uma possível coexistência entre ambos, mesmo quando se sabe que a montagem expressiva permite a criação de abstrações (que conduzem naturalmente à polissemia), enquanto que a montagem narrativa tem, sobretudo, como principal objetivo (como se induz na sua designação) privilegiar a narrativa, ajudando a compreensão do enredo dos filmes.

Temos então como objetivo procurar fundamentos e referências que justifiquem o uso da montagem expressiva sem prejuízo da narrativa. Nesse sentido, mesmo constatando que no cinema contemporâneo predomina a montagem causal, pretendemos referenciar alguns realizadores que usaram e ainda usam a montagem de uma forma mais expressiva... Mas sem descurar a narrativa. Não serão a grande maioria dos autores, mas serão os suficientes para demonstrar que a coabitação entre a componente expressiva e a narrativa, não só é possível, como é desejável no cinema atual. Sobre essa consciência estilística, acerca dos efeitos da montagem nos tempos atuais, Luís Nogueira (2010: 108) refere que: “Aquilo que geralmente se conhece como a Nova Hollywood ou a geração dos movie-brats (com nomes como Martin Scorsese, George Lucas, Francis Ford Coppola ou Sam Peckinpah) acabaria por assimilar muitos dos ensinamentos referidos: uma maior consciência da montagem como recurso estilístico em si e uma acrescida visibilidade da mesma como acrescento de riqueza discursiva ou dramática.”

A investigação para este ensaio foi desenvolvida a par da realização do filme *Deus Sabe*, uma curta-metragem que pretende colocar em evidência essa desejada e possível complementaridade entre as duas concepções de montagem anteriormente referidas.

Na busca de uma estilística adequada para o filme *Deus Sabe*, tivemos prioritariamente de responder a duas questões: por um lado, se o deveríamos filmar de forma mais analítica ou de forma mais sintética; depois, se deveríamos recorrer a uma montagem de cariz mais causal ou, pelo contrário, a uma montagem mais expressiva. Claro que as questões estão necessariamente ligadas, condicionando-se ambas de forma tangível, tanto mais que tivemos que ponderar essas escolhas tendo em conta a temática de cariz religioso, intrínseca ao filme *Deus Sabe*, obrigando a soluções de realização que traduzissem uma linguagem figurativa e simbólica, capaz de fazer notar a difícil visibilidade dos seus elementos espirituais, raramente mensuráveis se somente por ações narrativas de causa e efeito.

Daí o interesse em encontrar o justo uso de uma linguagem cinematográfica pontuada por opções estéticas que retratassem esse simbolismo religioso, algo que somente a montagem narrativa dificilmente permitiria na sua plenitude. A opção da fragmentação da ação, do tempo e do espaço, através de uma planificação analítica, isolando o signo figurativo, pareceu-nos ser o melhor caminho, não só porque ele seria potenciado pela montagem expressiva, mas devido à natureza da sua temática.

Foi essa necessidade que nos conduziu à problematização central do ensaio: até que ponto a montagem expressiva (que permite a dialética), alicerçada numa planificação analítica (que fragmenta a imagem), poderia servir o objetivo do cinema narrativo, sem prejuízo deste? Conscientes do perigo da possibilidade de um certo afastamento emocional por parte do espectador, por causa da abstração e da complexidade que ela origina no discurso fílmico, será nossa prioridade identificar e promover soluções que minimizem esse teórico e eventual afastamento. O ensaio tentará então justificar tais escolhas e opções, abordando as corretas temáticas que nos pareceram as mais relevantes, tendo em conta a premissa a provar.

Inicialmente, iremos procurar perceber o estado da arte, na forma como o cinema usa a montagem na atualidade. Durante esse raciocínio, iremos referir ideologias e perspectivas diferentes sobre as mesmas questões da montagem. Numa modernidade onde predomina o excesso de informação visual, o confronto (choque dialético) entre duas imagens pode, como no passado, ter ainda o poder de denunciar uma mensagem escondida.

Na contextualização histórica, iremos à origem do cinema mais narrativo da escola americana; mas também viajaremos até à génese de um cinema mais expressivo, como o foi o da escola soviética. Desta forma, pretende-se compreender melhor os fundamentos e contextos históricos destas duas vertentes, ajudando a justificar as escolhas principais que pretendemos provar no ensaio.

A comunicação com o espectador (no cinema) é influenciada de forma categórica pelas escolhas de planificação e montagem, pelo que é importante perceber quais os agentes dessa mesma comunicação. No capítulo sobre a fundamentação psicológica da montagem, pretende-se perceber de que forma essa comunicação atua. Daí a tentativa de entender como os signos, na sua maioria figurativos, criando uma natural identificação com o seu referente, mesmo assim, não impedem o cinema de ser considerado uma forma de expressão artística, portanto altamente subjetiva.

Conscientes do poder da montagem no cinema, acreditamos que ela vai além do simples ato de cortar e colar. Através dela, podemos criar ou não a ilusão de continuidade espaço/tempo e, em ambas as escolhas, o filme não deixará de conter em si as características mais narrativas ou expressivas que complementarão os objetivos da sua estilística (no caso de *Deus Sabe*, os dois estilos de montagem ao mesmo tempo, como pretendemos demonstrar). Vamos ainda, no capítulo “Montagem”, falar na importância da planificação que, de uma forma mais analítica ou mais sintética, interfere nas possibilidades da própria montagem.

Numa segunda parte deste ensaio, que será agora direcionado para a análise em particular do filme *Deus Sabe*, procuraremos perceber como a

montagem interfere na (sua) atmosfera filmica. À luz dos textos de Inês Gil¹, procuramos perceber como cada elemento pertencente ao filme interfere nessa atmosfera.

Faremos ainda uma dissecação da narratologia e estrutura de *Deus Sabe*, um filme que evidencia uma aproximação relativamente fiel à narrativa clássica, dividida nos seus típicos três atos. Abordaremos por isso o tema da importância da montagem na estrutura no cinema em geral, assim como na narrativa do filme *Deus Sabe* em particular.

Baseado nas análises e reflexões anteriores, analisaremos a montagem (de cariz mais expressivo) do filme *Deus Sabe*, para assim comprovar que, sem descurar o objetivo da curta-metragem se manifestar através de um cinema narrativo, os momentos particulares de montagem de cariz expressivo que nela coexistem, podem complementar e enriquecer a sua narrativa.

Em suma, de uma forma consciente e devidamente argumentada, seja através de uma sólida investigação teórica, seja pela análise prática e factual das escolhas de montagem no filme *Deus Sabe*, pretende-se concluir o ensaio provando que a significação potenciada pela montagem expressiva, não só não impede a compreensão causal e dramática da sua narrativa, como, ao acrescentar-lhe um subtexto conotativo, enriquece a própria dramaturgia do filme e a respetiva interpretação por parte do espectador do filme.

Temos consciência do nosso desejo em assumir opções artísticas no filme *Deus Sabe*, como o resultado de uma vincada expressão autoral. Contudo, não usámos a sua montagem (e os argumentos teóricos nesta investigação) com o objetivo de manipular o espectador na respetiva relação emocional e intelectual com o filme. Digamos que foram as personagens de *Deus Sabe* e os respetivos acontecimentos narrativos do filme quem nos condicionou toda uma estilística que procurámos desvendar como a mais adequada aos seus propósitos. Isto é, narrar uma estória da forma o mais dramática possível, mas usando os recursos autorais que a linguagem cinematográfica nos permite alcançar.

¹ GIL, Inês - A atmosfera fílmica como consciência. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Artigos Caleidoscópio, 2001: 95-101

1. A MONTAGEM NO CINEMA MODERNO

O papel da montagem cinematográfica foi sofrendo alterações desde os seus primórdios até aos nossos dias. Acreditamos que a montagem vai muito para além de uma técnica cinematográfica de cortar e colar, a nossa questão define-se mais pelas potencialidades de perceção e estéticas, de criação de discurso dessa mesma montagem. Porquê o uso da montagem de diferentes formas ao longo da história e principalmente porquê o uso da montagem conforme presenciamos nos nossos dias?

Podemos verificar uma dicotomia na ideologia cinematográfica: uma que procura a criação de ilusão da realidade e outra que recria essa realidade. O ponto de contacto entre estas duas vertentes ideológicas pode ser encontrada no seu referente: o real. Estas duas ideologias podem ser percebidas à luz do pensamento de Eisenstein e de Bazin. Com ideologias diferentes sobre o real, assim como sobre o papel da montagem na recriação dessa realidade. Se por um lado, como nos diz Canelas (2010:10), a perspetiva de Eisenstein sobre a montagem: “(...) é a arte de expressar e de significar, por relações de dois planos justapostos, de tal forma que esta justaposição origina uma ideia ao expressar algo (ao produzir um sentido) que não está presente em nenhum dos dois planos separadamente.”

Por outro lado, Bazin (2011: 10) defende que o cinema alcançaria a sua plenitude ao ser a arte do real, ou mesmo ainda mais, ao afirmar: “the year 2000 will salute the advent of a cinema free of the artificialities of montage, renouncing the role of an ‘art of reality’ so that it may climb to its final level on which it will become once and for all ‘reality made art.” Defende, portanto, um cinema em que a montagem assumiria um papel menos pronunciado, mencionando mesmo a montagem como “proibida”², caso esta interfira ou impute sentido ao filme.

É inegável a importância que os autores dão à montagem ou à ausência dela. Independentemente disso, a montagem assume-se como uma ferramenta criativa que divide opiniões, pela sua força criadora.

“Acho que acima de tudo, amo a montagem. É a coisa mais próxima da ideia de um lugar onde se faz trabalho criativo. O set de um filme é talvez

² BAZIN, André - O Cinema: Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991: 54-65

o pior lugar jamais arranjado para criar. As filmagens são a parte da realização de que gosto menos. (...) Além disso, a montagem é o único aspecto específico da arte cinematográfica. (...) Brincando, posso dizer que tudo o que precede a montagem é simplesmente uma maneira de produzir película para montar.” (Stanley Kubrick, *cit in* SCHIAVONE, 2003:158)

A par das evoluções de vídeo, do analógico ao digital, a montagem foi-se adaptando às novas exigências. A montagem adquiriu um novo significado, com um simples computador e com o mínimo de formação, qualquer pessoa, é capaz de montar um filme. A verdade é que, com o aparecimento do vídeo digital, a imagem tornou-se mais democrática e acessível a uma quantidade maior de pessoas. Mas isso significa um crescimento qualitativo ou apenas um mero crescimento quantitativo? Até que ponto a imagem ainda tem a força de outrora, porque a mediatização da imagem pode acarretar consigo a sua banalização?

“In a sense, filmmaking was trapped in a new kind of technological tyranny, which posed as complete freedom. These beginning filmmakers quite literally were saying, “We don’t need all that. We’ll just point the camera at something interesting, and it will make the film for us.” (Barry Hampe, 1997: 24-25)

Sobre a proliferação da informação visual, Jacques Rancière (2007: 84-85), fala-nos do “pressuposto do demasiado”, que pela sua abundância desmesurada, não nos chega a tocar, porque é só mais uma imagem no meio de muitas. É um síndrome da pós-modernidade, em que somos bombardeados com imagens, que nos entorpecem os sentidos. A poluição invade os sentidos, no meio de tanto ruído é difícil absorver e escolher o que realmente vale a pena, além de que deixa pouco tempo para as avaliar e para absorver.

Quando Marshall McLuhan se referia à “Aldeia Global”³, com certeza não a imaginava com as proporções que hoje a conhecemos, com o aparecimento dos novos meios de comunicação, em particular da Internet. Mas também não imaginava que a par dessa “globalização”, viria um enorme entupimento de imagens pelo canal.

³ MCLUHAN, Marshall, POWERS, B.R., “La Aldea Global”, Gedisa Editorial, 1993

Jacques Rancière (2007: 84), fala-nos em duas formas de ignorância: "(...) a incapacidade de compreender e a vontade de ignorar (...)". A incapacidade de compreender é entendida só no sentido do "demasiado". Rancière não acredita numa real incapacidade de compreender, se for essa a vontade. O ser humano não é desprovido de sentido crítico na sua essência, apesar de, pelo excesso de imagens se deixar arrastar pela ilusão, pelo mais imediato. A informação é tanta que absorvemos o que é fácil de entender, não nos dando ao trabalho de pensar e compreender informação que se nos apresenta difícil. É aqui que a "vontade de ignorar" se manifesta pelo seu poder de conforto que nos desliga das problemáticas centrais da humanidade. Só quando mexem no nosso "eu" é que acordamos da inércia e da passividade. Somos, na verdade, cada vez menos sensíveis ao que nos rodeia.

Denota-se no discurso de Jacques Rancière (2007), um pressuposto de funcionalidade da arte. Apesar do tema central ser a crítica, é compreensível que a retrate dessa forma, mas em nenhum momento se refletiu uma equação de ela não servir esse propósito. Parte do princípio que a arte tem uma função utilitária e neste caso em particular, a função de desmascarar uma verdade escondida, que é o papel da crítica. Partindo dessa aceitação teremos de concordar que Jacques Rancière (2007: 80-81), serve-se de forma eximia das obras de Josephine Meckseper⁴ e de Martha Rosler⁵, entre outros, para ancorar a sua perspetiva.

Jacques Rancière (2007: 81), adianta desta forma, uma possível orientação da crítica que implica uma inversão dos pressupostos. A partir do confronto e colisão de duas ou mais imagens que aparentemente não se relacionam de forma harmoniosa através da "colagem", cria-se uma sensação de estranheza, chamando assim a nossa atenção para duas coisas: a verdade escondida, mas também a denúncia da vontade de ignorar. É assim possível chegar à conclusão de que, através deste cruzamento de imagens, estas possuem o poder de desmascarar uma realidade escondida.

Ora, a montagem hoje em dia parece ter só o carácter de "amaciar" de tornar credível uma realidade fragmentada pela planificação. Os filmes hoje em

⁴ "Junto de fotografias dos horrores da guerra civil do repórter *freelancer* iraquiano Ghaith Abdul-Ahad, podiam ver-se fotografias de protestos contra a guerra em Nova Iorque e Washington da artista nascida na Alemanha e a viver em Nova Iorque, Josephine Meckseper." (JACQUES RANCIÈRE, 2007: 80)

⁵ "Rosler, que nos anos 1970 produziu a sua conhecida série *Bringing war home* colando imagens de atrocidades no Vietname sobre imagens publicitárias de interiores da pequena burguesia americana. Por exemplo, a colagem intitulada *Balloons* estabelece um conflito entre os balões que se vêm junto à janela, e que são os brinquedos das crianças invisíveis de uma família aparentemente abastada, e as balas que atingiram a criança vietnamita morta, transportada pelo seu pai enlutado." (JACQUES RANCIÈRE, 2007: 81)

dia chamados de *mainstream*, usam a montagem como ferramenta de credibilização de tempo, espaço e ação da narrativa, numa vertente (na maior parte dos casos) causal. A importância da coerência narrativa não está aqui a ser colocada em causa, antes pelo contrário, procuramos perceber se o papel da montagem não pode conter nela uma outra natureza.

Atendendo à proliferação desenfreada de informação visual, acreditamos (à luz dos pensamentos de Rancère), que o recurso a uma montagem mais expressiva, colocando imagens em confronto (choque), pode chamar a atenção sobre o que se pretende dizer. Apesar de estarmos a criar mais um elemento visual, contribuindo para o entupimento do canal, esta pode ser uma forma de chegar ao espectador, fazendo-o pensar sobre o que o autor quer dizer. O choque entre duas imagens não é uma forma nova de pensar a montagem, como nos diz Luís Nogueira (2010: 112), sobre Sergei Eisenstein: "À sua experiência teatral prévia foi buscar o conceito de montagem de atracções, que consiste, resumidamente, na inserção de elementos heterogêneos ao universo representado na narrativa com o intuito de criar um choque emocional ou intelectual."

Apesar da predominância da montagem mais causal, existem filmes e autores, que criam sentido com a montagem (não como Sergei Eisenstein, mas apoiado nessa ideologia), abstrações que complementam a narrativa. Se é certo que a montagem de cariz mais abstrato e usada de uma forma extrema, pode despoletar um afastamento do espectador, também se entende que a abstração em doses moderadas, e conscientemente usadas, podem enriquecer a narrativa (analisaremos este tema no capítulo 4.3 Montagem Narrativa e Montagem Expressiva).

É nesse panorama que se pretende recuperar a importância da montagem como criadora de sentidos e como possível elemento de confronto que mostra algo para além da superfície.

2. FUNDAMENTOS HISTÓRICOS DA MONTAGEM

Ao longo da história a montagem foi usada de diferentes formas e com diferentes finalidades. Na perspectiva de realização interessa conhecer esses pontos charneira da história para uma melhor compreensão e adequação à obra artística a realizar, intitulada *Deus Sabe*.

Com características mais narrativas David W. Griffith é considerado o precursor do cinema moderno (Canelas, 2010: 3), influenciando de sobremaneira o Cinema Americano mas também o Cinema Soviético de Eisenstein e outros. Mas antes de Griffith já alguns sinais se faziam sentir, pela coerência e fluidez narrativa do filme *The Great Train Robbery* (1903) de Edwin S. Porter, pela capacidade de criar sentido (narrativo) com a montagem. A partir deste momento, e como afirma Marcel Martin (*cit in* Carlos Canelas, 2010: 2), foi inventado o essencial do cinema. A componente revolucionária deste filme de Porter é a confirmação da possibilidade de montagem narrativa em oposição ao corte narrativo existente no teatro.

Karel Reisz (2010: 6), o primeiro autor de uma publicação sobre montagem, intitulada "The Technique of a Film Editing", ao referir-se a Porter, mencionou dois pontos que me parecem importantes referir. Em primeiro lugar, a constatação da insignificância de um único plano mediante o seu todo, ou seja, Porter acaba por definir o princípio básico da montagem, a relação entre planos para construir a ação. Em segundo lugar, apesar do caráter ainda muito embrionário Porter, através da montagem, conseguiu transmitir ao espectador em "*The Great Train Robbery*" (1903), uma unidade espaço/temporal.

Voltemos a Griffith para referir alguns dos seus desenvolvimentos incontornáveis: como o uso de grandes planos, usados nas variações de planos, criando dramatismo; do *insert* (planos de pormenor); de movimento da câmara pelo espaço; da câmara subjetiva; alteração de ritmo; o uso de *flashbacks*; sem esquecer a supra importância do uso da montagem paralela. Alguma desta informação, pela inconsistência e pela ambiguidade de interpretação, podem ser colocadas em causa, mas segundo Marcel Martin (*cit in* Carlos Canelas, 2010: 3), se não foi Griffith a usar pela primeira vez na montagem o grande plano, pelo menos foi quem conseguiu fazer deste um "meio de expressão". As capacidades narrativas desenvolvidas por Griffith, proporcionavam um maior envolvimento emotivo por parte do espetador e as

mudanças de planos eram normalmente pensadas através de motivações dramáticas.

“(...) acabaria por lançar os fundamentos daquilo que seria a sua utilização discursiva mais frequente: a submissão a exigências de clareza narrativa e de potenciação dramática.” (Nogueira, 2010: 104)

Foi em *The Birth of a Nation* (1915) e em *Intolerance* (1916), que Griffith aplicou todos os conhecimentos adquiridos até então, tendo ficado para a história em parte, devido a estes dois filmes que, segundo Luís Nogueira (2010: 104): “David W. Griffith, muitas vezes considerado como o fundador do cinema narrativo (...)”

No cinema Soviético, e em particular de Sergei Eisenstein, a montagem adquiriu uma outra finalidade que pelas contingências políticas e sociais, o choque sobrepôs-se à narrativa. Serguei Eisenstein, foi um dos maiores inovadores e defensores da montagem dialética. “(...) advogava o uso da montagem como provocação (aquilo que ele designava de cine-punho) ou controlo do espectador (a chamada montagem intelectual) (...)” (Nogueira, 2010: 105)

A classificação de tipos de montagem feita por Sergei Eisenstein é considerada por muitos, como Marcel Martin (2005), ainda que um pouco alongada, uma das classificações mais completas. Eisenstein divide os tipos de montagem em: montagem métrica; montagem rítmica; montagem tonal; montagem harmónica e montagem intelectual.

A montagem métrica é definida de grosso modo pelo comprimento dos fragmentos que sucessivamente e proporcionalmente se justapõem. De uma forma mais simples e prática, o comprimento dos planos seriam marcados por um “compasso” em que cada fragmento ficaria com o mesmo tamanho. Sobre a montagem métrica Sergei Eisenstein (2002: 79), diz-nos ainda: “Não quero dizer com isso que o ritmo deva ser reconhecível como parte da impressão percebida. Pelo contrário. Apesar de irreconhecível, ele é no entanto indispensável para a “organização” da impressão sensual.”

A montagem rítmica assenta nos mesmos pressupostos, mas acrescenta algumas condicionantes, nomeadamente a importância do movimento interno do material fílmico. Existe uma conciliação entre o corte da montagem e o ritmo

do conteúdo fílmico. Pode estar de acordo com o movimento ou não. Sergei Eisenstein (2002: 81), dá como exemplo: “A sequência da “escadaria de Odessa”, em *Potemkin*, é um exemplo claro disto. Nela, a marcha rítmica dos pés dos soldados descendo as escadas viola todas as exigências métricas. Esta marcha, que não está sincronizada (...)”

A montagem tonal representa mais uma etapa que decorre da montagem rítmica e mesmo métrica. Existe uma associação do fragmento ao som emocional que ele transmite, o tom dominante e característico. O exemplo que Eisenstein (2002: 82) refere para este tipo de montagem, é o da “sequência do nevoeiro” do filme *O Couraçado de Potemkin* (1925). O ambiente luminoso do filme é aqui uma referência na montagem, sem esquecer a importância do ritmo das ondas, pelo oscilar lento dos barcos e pelo vapor ascendente.

A montagem atonal é considerada por Eisenstein (2002: 84) a mais orgânica e, como nas anteriores, descende desses tipos de montagem, principalmente da tonal. A montagem atonal combina a métrica, o ritmo e o tom. Existe neste tipo de montagem uma manipulação de tempo, de ideias e de emoções de forma a manifestar no público o objetivo pretendido.

Com a montagem intelectual, Eisenstein chega ao estágio mais elevado do seu estudo sobre montagem. A complexidade deste tipo de montagem prende-se não só com o conflito mas também com a justaposição de efeitos intelectuais paralelos. Um exemplo desse tipo de montagem pode ser referenciado no filme de Eisenstein, *Outubro* (1928), aquando da Primeira Revolução Russa, quando George Kerensky⁶ sobe as escadas tão rapidamente como sobe no poder. Eisenstein intercala estes planos com um pavão mecânico, caracterizando Kerensky como político. Para Eisenstein (2002: 87): “O cinema intelectual será aquele que resolver o conflito-justaposição das harmonias fisiológica e intelectual.” A montagem em Eisenstein pode ser vista como um fim e não como um meio, a montagem tem de significar, independentemente do conteúdo, já que, o resultado da justaposição sequenciada de dois planos resultava numa ideia que não estava necessariamente nesses dois planos separadamente.

A partir destas duas vertentes podemos perceber que ao longo da história, por razões de variadíssima natureza: sociais, económicas, ideológicas, culturais, o uso da montagem nem sempre foi olhado da mesma forma. Se por um lado a

⁶ O líder menchevique da primeira Revolução Russa, após a queda do Czar.

montagem está ao serviço da narrativa, por outro a montagem fala por si e assume um papel de destaque, encontra uma finalidade em si mesma. Nestes dois casos, mais aprofundados neste ensaio, procurou-se encontrar duas âncoras para fundamentar as opções de montagem do filme *Deus Sabe*.

3. FUNDAMENTOS PSICOLÓGICOS DA MONTAGEM

Antes de aprofundar o que tradicionalmente se define como “montagem cinematográfica”, acreditamos que será relevante repensar e refletir sobre a relação do espectador com a obra fílmica, até porque é a partir dessa relação que muitas opções de montagem são tomadas, consciente ou inconscientemente.

Podemos considerar a montagem um ato de criação, justapondo imagens que criam sentido. A montagem é, conseqüentemente, uma ferramenta poderosa que deve ser usada de forma consciente e adequada à mensagem que se pretende transmitir. Como nos diz Leone (2005: 49): “ (...) a montagem afeta diretamente as capacidades emocionais do espectador e, de outro, interfere também diretamente na significação do discurso, pois torna relativos os possíveis sentidos absolutos que tem os planos isoladamente”.

Podemos perceber que é através da montagem que o sentido vai sendo criado e que a comunicação adquire um verdadeiro meio de expressão. A relação do espectador com o filme é determinada em grande parte pela forma como a montagem foi feita, o filme vai ganhando corpo através da organização sintática (sucessão de planos), como, aliás, em qualquer norma de linguagem. Mas podemos considerar o cinema uma linguagem?

Como vamos poder constatar esta não é uma pergunta de resposta categórica. Procurando responder à pergunta supra mencionada, James Monaco (2000: 152), diz-nos: “Film is not a language in the sense that English, French, or mathematics is. First of all, it's impossible to be ungrammatical in film. And it is not necessary to learn a vocabulary.” É certo que o cinema tem diálogos, mas essa é uma componente que está assente nas convenções de expressão dessa mesma linguagem. O que nos interessa aqui são os signos icónicos, portanto figurativos, os mais usados no cinema. Yuri Lotman (1978: 10-13), discursando sobre a mesma questão, define o signo como: “(...) é o equivalente natural dos objetos e dos conceitos que exprimem, logo, ele exerce uma função de substituição. (...) então ele subentende uma relação com o objecto que substitui. Falamos então da semântica do signo. (...) isto não basta para termos uma verdadeira linguagem. Para isso, precisamos de organizar os signos (que são unidades isoladas) em combinações sintácticas que, no fundo, originam as normas de qualquer linguagem.”

É através dos signos que no cinema representamos a realidade (se pretendida), são, portanto, os mediador entre o objeto fílmico e o seu interpretante, o espectador. É necessária uma decodificação desses símbolos através da associação simbólica que o sujeito tem de fazer com os referentes que possui. Ora, pode existir aqui uma ambiguidade de interpretação, mediante a existência no imaginário do espectador de um outro signo com o qual ele o possa identificar e, finalmente, de como esse signo se lhe é apresentado (contexto).

Se por um lado, existe no cinema uma componente de imitação dramática e narrativa de assimilação mais consensual, existe também nele uma componente mais subjetiva, capaz de criar polissemia de sentidos. Daí que o cinema possa ser considerado ao mesmo tempo denotativo e conotativo. Como nos diz James Monaco (2000: 161): "Films do, however, manage to communicate meaning. They do this essentially in two different manners: denotatively and connotatively."

Poderíamos identificar no cinema um problema de comunicação, pelo seu elevado grau de subjetividade. Mas será que essa mesma subjetividade não pode ser também o seu ponto forte? O cinema é uma forma de expressão artística, pelo que a subjetividade é uma característica intrínseca. Mas estando o cinema essencialmente baseado em signos figurativos, traduz numa perfeita identificação entre o significado e o significante, pelo que se torna necessária a pluralização de sentidos através da planificação e montagem. É aqui que o cinema mostra todas as suas potencialidades, não só como ferramenta de comunicação, mas também como forma de expressão artística. A este propósito Christian Metz (*cit in* James Monaco, 2000: 160), refere que: "An easy art, the cinema is in constant danger of falling victim to this easiness." Film is too intelligible, which is what makes it difficult to analyze. "A film is difficult to explain because it is easy to understand."

Apesar de se assemelhar a uma linguagem, no cinema não é necessária a aprendizagem de um vocabulário (pelo menos no sentido mais comum). Uma criança parece entender as imagem transmitidas na televisão antes mesmo de saber falar. Mas será que todos entendemos a sucessão de imagens dos filmes da mesma forma? Não existe evolução na "leitura" do cinema? Neste sentido, James Monaco (2000: 152), fala-nos na "quasi-language" e de como a perceção muda com o treino dos nossos sentidos: "But film is very much *like* language."

People who are highly experienced in film highly literate visually (or should we say "cinemate"?) - see more and hear more than people who seldom go to the movies. An education in the quasi-language of film opens up greater potential meaning for the observer, so it is useful to use the metaphor of language to describe the phenomenon of film."

Parece existir aqui uma constatação da evolução por parte do espectador, ele cria uma bagagem intelectual que lhe permite fruir de forma mais intensa e profunda a informação não objetiva do filme. Existe, portanto, um trabalho ativo do espectador, que lhe permite a decodificação de informação que pode não estar acessível a todos, ou pelo menos da mesma forma.

4. A MONTAGEM

A montagem é geralmente entendida como um trabalho de pós-produção; de escolha de planos que vão ser usados no filme; de escolha da ordem com que estes planos vão ser sequenciados; do tempo e duração. Mas podemos não entender a montagem como um processo exclusivamente de pós-produção? Ao longo do processo de pré-produção e rodagem, os planos podem já ser pensados e executados de acordo com o tipo de montagem que se pretende.

Apesar dos grandes avanços tecnológicos que ajudam a retificar falhas cometidas durante a rodagem, é desejado que essas falhas sejam mínimas ou mesmo inexistentes. É importante ter uma boa organização e planificação para que na montagem seja possível transmitir o que se desejava e não o possível. É fácil compreender a importância da montagem no resultado fílmico, é através dela que se cria a narrativa. Neste sentido, deve-se ter especial atenção na escolha de planos que melhor traduzam a dramaticidade pretendida; bem como a ordem com que esses planos são sequenciados; a sua duração. Podemos definir a montagem como: "(...) a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e de duração. Consiste em manipular planos com o intuito de construir um outro objeto, o filme; organiza a sucessão das unidades de montagem que são os planos e estabelece a sua duração." (José Guimarães Melo, 2003: 149). Ainda noutra definição de Aumont (1995: 62), a montagem é entendida como: "(...) o princípio que rege a organização de elementos fílmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração."

A escolha de planos é ainda uma tarefa na qual se avalia a adequação do desempenho dos atores à dramaticidade pretendida; onde se procura o plano que tem melhor *raccord*, se pretendido; assim como se avaliam questões técnicas, de iluminação, de som, entre outros.

Apesar da planificação servir de referência na ordem dos planos, ela não invalida a sua retificação na montagem. A decisão é feita de forma a colmatar da melhor forma os objetivos dramáticos pretendidos. Na mesas de montagem, a opção de omissão de planos já filmados é uma possibilidade. O filme é feito, não só daquilo que se decide mostrar, mas também do que não se mostra (como aconteceu em *Deus Sabe*). A interpretação de um plano depende, não só

da sequência de planos que a precedem, mas também da expectativa criada para os que se seguem.

Podemos equacionar vários tipos de montagem, inserindo-os em diversos esquemas de catalogação. Dependendo do ponto de vista de sintaxe, de semântica e rítmicas que, por sua vez, podem possuir características mais narrativas ou expressivas, mencionamos aqueles que nos parecem mais pertinentes e que fazem mais sentido para o que se está a tratar.

4.1. O Tempo da Ficção e a Ilusão do Tempo Real

O ritmo da montagem está intrinsecamente ligado à noção psicológica de tempo. O que nos interessa realçar aqui é relação entre o tempo “real” e o tempo “fílmico” que pode, segundo Marcel Martin (2005: 270-275), assumir quatro formas: o tempo respeitado, o tempo condensado, o tempo abolido e o tempo desordenado.

O tempo respeitado, quer dizer que o tempo fílmico corresponde exatamente ao tempo de ação real do objeto em questão (ex. debate direto em TV). Não é muito usado no cinema, pelo menos não durante um filme inteiro. Podemos simular que o tempo real é igual ao tempo fílmico, e temos essa percepção, mas raramente isso acontece. Nas entrevistas em direto, normalmente são usadas várias câmaras, para manter essa correspondência. No cinema o sistema multicâmara raramente é usado, por razões de ordem vária: iluminação que normalmente é feita num dos lados depois do outro; por questões dramáticas de falseamento de posição de elementos e personagens, etc. A forma de manter a correspondência do tempo real ao tempo fílmico é através de plano de sequência, que pela ausência de *cut* (corte), não fraciona o tempo. Na história existem alguns casos de realizadores que tentaram realizar o filme inteiro sem cortes, ou seja todo em plano de sequência. Um desses casos, como menciona Martin (2005: 271), é o filme *Rope* (1948), de Alfred Hitchcock, apesar do próprio realizador admitir a existência de cortes que impercetíveis ao espetador, fazem parece um plano único.

O tempo condensado acontece quando o tempo fílmico é inferior ao tempo real. Normalmente usado para suprimir partes sem relevância para a história, permitindo ao espectador preencher esses espaços de uma forma mais livre, pessoal e imaginativa. Quando supressões ou omissões de tempo existem,

estamos normalmente, perante Elipse ou Jump-cut. Segundo Martin (2005: 270) a condensação do tempo tem primordialmente duas funções: "(...) primeiramente, a colocação em evidência de uma continuidade causal única e linear no cruzamento das séries múltiplas da realidade corrente, depois, a supressão dos tempos mortos da acção (...)"

Em contrapartida, as elipses e os *jump cuts* são usados com muito mais frequência no cinema, assumindo um papel importante senão indispensável, pelo menos à diversidade cinematográfica, pela sua capacidade de compressão de tempo. Sobre esta questão James Monaco (2000: 217), escreve: "In Hollywood cinema, "invisible cutting" was the aim, and the jump cut was used as a device to compress dead time. A man enters a large room at one end, for instance, and must walk to a desk at the other end. The jump cut can maintain tempo by eliminating most of the action of traversing the long room, but it must do so unobtrusively."

Partindo deste texto e assumindo que a compressão do tempo pode ser feita, através do *jump cut*, sem comprometer a aparente continuidade temporal, obedecendo ao *raccord* e consequentemente, não criando estranheza no espetador, poderemos colocar as seguintes questões: o *jump-cut* tem como único objetivo a compressão do tempo? Não poderá o *jump cut* ser usado como ferramenta dialética através do choque? Sobre este assunto Luís Nogueira (2010:157), afirma: "A montagem serve, portanto, neste caso, para selecionar e eliminar informação, estabelecendo uma relação entre a quantidade e a qualidade da mesma. A sequência de montagem clássica é a forma institucional da elipse (...) No entanto, a elipse pode ser igualmente utilizada como recurso discursivo em si mesma, procurando criar perturbação no espectador, obrigando este a um esforço redobrado na descodificação do filme e chamando a atenção para a sua própria existência."

O *jump cut* pode assumir diversas formas, com diversas finalidades, usadas exclusivamente de forma a comprimir tempo ou, além disso, para criar sentido. Temos é de estar conscientes de que, em qualquer uma das situações, o *jump cut* pode criar dialética, porque a supressão de tempo existe, assim como a junção de duas imagens mais (ou) menos idênticas.

Ainda no centro da questão em análise, Stanley Kubrick num dos *jump-cuts* mais famosos da história do cinema, cria dialética ao saltar da imagem de um osso para uma nave espacial com o mesmo formato e (admite-se) com a

mesma dureza, em *2001 Odisseia no Espaço* (1968). Fazendo aqui a ligação entre duas ferramentas, ambas extensões das capacidades humanas, o corte é executado de forma a criar ligação justaposta de identificação (*match cut*), minimizando o choque visual e mesmo temporal.

“Possibly the most common dialectic device is the match cut, which links two disparate scenes by the repetition of an action or a form, or the duplication of mise-en-scene. Stanley Kubrick's match cut in *2001: A Space Odyssey* (1968), between a prehistoric bone whirling in the air and a twenty-first-century space station revolving in space, is possibly the most ambitious match cut in history, since it attempts to unite prehistory with the anthropological future at the same time as it creates a special meaning within the cut itself by emphasizing the functions of both bone and space station as tools, extensions of human capabilities.” (James Monaco, 2000: 219)

O tempo desordenado, faz também parte da catalogação feita por Martin, referindo-a como tendo sido usada desde muito cedo, como nos diz o próprio (2005: 275): “ (...) e parece ter sido utilizado muito cedo de forma consciente; mas se foi, indubitavelmente, inspirado aos cineastas pelo romance (...)”. Esta forma de organização temporal é, segundo o mesmo autor, baseado na evocação do passado ou *flashback*.

O tempo abolido, acontece quando existe a fusão de duas temporalidades num mesmo espaço dramático, como nos diz Martin (2005: 275), referindo-se a três filmes,⁷ em que esta abolição temporal existe: “pela forma audaciosa e realista como materializam a fusão de duas temporalidades num mesmo espaço dramático, problema que até então não fora resolvido (...)”

O filme *Deus Sabe* é bastante elíptico e sincopado, adquirindo uma expressão rítmica dinâmica, mas sem retirar a carga dramática melancólica inerente à temática. Assim sendo, podemos perceber que o ritmo do filme é balizado por duas esteiras: por um lado a componente da ação que se pretende lenta e, por outro lado a rapidez com que um novo plano dá novas informações ao espectador através da montagem.

⁷ Alf Sjöberg (1951) *Fröken Julie* (Vertigem) [Filme]. Sweden: Sandrews
Lazlo Benedek (1951) *Death of a Salesman* (A Morte de um Caixeiro Viajante) [Filme]. USA: Stanley Kramer Productions
Kenji Mizoguchi (1953) *Ugetsu Monogatari* (Os Contos da Lua Vaga) [Filme]. Japan: Daiei Studios

Percursos desinteressantes, informação dispensável ou mesmo ação conscientemente omitida com propósitos dramáticos, mostrando praticamente o indispensável para o enredo do filme *Deus Sabe*, que se passa em aproximadamente três dias (real), condensados em vinte minutos (fílmicos).

Podemos ainda equacionar a distensão do tempo, que apesar de Marcel Martin não a mencionar diretamente, é uma forma de manipulação do tempo bastante usada no cinema. Neste caso o tempo fílmico é maior que a tempo real. Normalmente usado para ampliar o efeito sensorial, uma dinâmica psicológica que remete o espectador para um abrandamento e dilatação da ação e uma consequente tensão. Como nos fala Inês Gil (2001 :98): "Muitas vezes o *ralenti* é utilizado para ilustrar um momento que quer ser particularmente intenso. Acaba por ser um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação com o espectador."

No filme *Deus Sabe*, numa situação pontual, a distensão do tempo é usada para aumentar a componente dramática, através da câmara lenta. Este efeito especial é usado quando Maria é puxada por António para longe da casa de jardineiro em chamas, na passagem para o minuto dezoito. Este efeito especial está inserido no clímax do filme, quase na parte final deste. O uso deste recurso estilístico está justificado pela necessidade de incutir no espectador (nesta parte do filme), uma ligação mais profunda com as personagens, mediante o tempo extra para leitura da imagem e, consequentemente reflexões sobre ela.

4.2. Continuidade na Montagem

Podemos dividir a montagem em dois grandes blocos: a montagem que se pretende impercetível, usualmente chamada de "transparente"; e, por outro lado a modalidade de montagem criadora de sentido, usualmente chamada de "expressiva". Segundo Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2012: 149), referindo-se à montagem: "Usualmente chamada de "transparente", é ela que apaga o carácter fragmentário dos planos, porque os liga organicamente, de modo a gerar no espectador a impressão de uma unidade global."

Ainda de Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2012: 149), sobre a montagem "expressiva": "Trata-se de um procedimento que procura exprimir, por choques que se libertam da hegemonia da narrativa, ideias, fantasias ou

simplesmente ritmos, “tempos singulares da imagem” para a sensação.”

Apesar de ser prática, esta catalogação pode levantar algumas questões: será que numa montagem que pretende ser “transparente” não deixa espaço para a dialética? James Monaco (2000: 216), escreve: “(...) the dialectical process is inherent in any montage, conscious or not.” Mas se existe dialética é porque, de alguma forma a montagem assumiu um papel expressivo. James Monaco (2000: 216), afirma ainda que para lá do papel de manter o significado básico, a montagem pode ter os seguintes usos: “a dialectical process that creates a third meaning out of the original two meanings of the adjacent shots; a process in which a number of short shots are woven together to communicate a great deal of information in a short time.”

Voltando a Rodrigo Fonseca e Rodrigues (2012: 149), afirma que os dois tipos de montagem: “(...) podem, muitas vezes, coexistir num mesmo filme.” Sendo um dos objetivos, no filme *Deus Sabe*, a inclusão de uma montagem mais expressiva mantendo uma noção de unidade global, vamo-nos debruçar sobre conceitos que podem ajudar a essa compreensão.

O conceito de *raccord* assenta na união de dois planos de forma a recriar uma perfeita ilusão de movimento, tanto temporal como espacial. Isto acontece a partir do que foi fragmentado na planificação (quase sempre), salvo casos muito particulares de filmes que obedecem a uma lógica de sequência como é o caso da *Arca Russa* (2002) de Alexander Sokurov, realizado num único plano de sequência. A questão do *raccord*, neste caso em particular, não pode ser questionada da mesma forma, já que não existe corte. Mas voltando ao nosso elemento de análise, o *raccord* garante uma coesão discursiva no filme, o espectador não fica confuso na percepção dos acontecimentos pois, como nos diz Eduardo Geada (1998: 157): “É graças a pressupostos analíticos da planificação que (o *raccord*) estrutura a representação do mundo de acordo com determinados padrões cognitivos de inteligibilidade.” A montagem é fundamental para manter o *raccord* e, apesar das suas regras não serem rígidas e absolutas, ajudam pelo menos a uma consciência das suas implicações no produto fílmico final. As alterações ao longo da história nas linguagens cinematográficas, tanto do fórum estilístico como conceptual, permitem alguma maleabilidade nessas mesmas regras.

O *raccord* pode ser mantido através de diversas ferramentas, como nos expõe Luís Nogueira (2010: 142-143), através da: cor; eixo; forma; gesto; luz;

movimento; ritmo; olhar; som. Para assegurar lógica entre os planos Luís Nogueira (2010: 144-152), afirma que se estabeleceram uma série de convenções de realização e montagem que não devem ser descuradas, principalmente num cinema narrativo: a regra dos 180°; a regra dos 30°; o plano de corte; a linha do olhar; a integridade do plano; o corte na ação; a progressão na escala; a justificação na escala; o plano subjetivo; o campo/contra-campo e o ritmo de diálogo. Dependendo das necessidades dramáticas todas ou parte delas podem ser tidas em atenção, dependendo da cada caso específico.

Apesar de se correr riscos, alguns realizadores entram, deliberadamente, em contradição com as regras. André Bazin, como já vimos, fala-nos na “montagem proibida”. John Ford, em *My Darling Clementine* (1946), viola a regra dos 180°. Apesar do conhecimento das regras ser importante nada impede que, por razões estilísticas e/ou conceptuais, a sua adulteração se verifique, quando justificada. Mas se queremos manter uma certa coerência fílmica convém ter em atenção às regras e às motivações para o *cut*.

Face ao exposto, as questões que nos podemos colocar neste momento são: Porque se muda de plano? Não seria mais “natural” optar por um planeamento menos fracionado? O corte dramatiza a ação, hierarquiza os elementos mediante a perspetiva do autor e as necessidades do espetador. A cada novo plano a história evolui ao ritmo dramático pretendido. A mudança de plano tem de ser acima de tudo justificada, como nos diz Luís Nogueira (2010: 149): Convencionalmente, a mudança de plano deve ter uma justificação dramática ou narrativa. Quer isto dizer que se não existe qualquer transformação significativa na caracterização da personagem ou no decurso dos acontecimentos, não existe motivo para uma mudança de plano ou da escala deste.

O autor é, portanto, quem decide como essa realidade vai ser apresentada ao espetador, é quem organiza o tempo, o espaço e a casualidade da ação. É por esta razão que se aponta o autor como o espetador perfeito, ao escolher mostrar o que julga ser necessário ao espectador para recriar o espaço, tempo, e acima de tudo a emoção pretendida. Por isso, o realizador tem um papel importante na montagem, podendo ser ele o próprio montador (como no caso de *Deus Sabe*), ou pelo menos acompanhar a montagem, para garantir que a sua visão não é deturpada.

4.3. Montagem Narrativa e Montagem Expressiva

Criar uma ligação emocional entre o espectador e as personagens de um filme é uma das ambições do cinema. Como percebemos até aqui, a montagem causal serve melhor esse objetivo, criando no espectador uma sensação de fluidez. O choque criado pela montagem expressiva pode criar no espectador uma estranheza e conseqüente desligamento da emoção criada pelo enredo e personagens. Mas se o cinema é (ou pelo menos pode ser) mais do que contar uma história (elevada ao patamar de arte); como pode a montagem expressiva ser usada, sem o risco de surtir esse afastamento do espectador?

O cinema de Eisenstein, baseado numa montagem dialética, raramente cria esse afeto emocional com as personagens. É uma relação mais intelectual, uma ideia transmitida de forma forte e impactante, mas sem criar relação emotiva com nenhuma personagem em particular. Não era essa a sua intenção: "Nos seus filmes não se encontra nunca a menor intenção de transição suave, isto é, a narração progride mediante uma série de colisões." (Carlos Canelas, 2012: 9) O importante para Eisenstein era a mensagem que surtia a partir da montagem, em muitos casos usando elementos que não faziam parte do espaço de ação.



Fig. 1 - Cena final do filme *A Greve* (1925), de Sergei Eisenstein

No filme *A Greve* (1925), a cena do matadouro onde podemos ver um bovino a ser morto (*frame* 2 e 3 da fig. 1), não faz parte do espaço de ação que está a ser representado. Aliás, a ação que está a ser representada é dos

grevistas que fogem da polícia (*frames* 1, 3, 5 e 6 da fig. 1), a cena do bovino é inserida no momento em que os polícias disparam sobre esses mesmos grevistas. A cena do matadouro não nos tinha previamente sido apresentada nem contextualizada, aparece aqui afim de surtir um efeito de choque pela junção de duas imagens que nos parecem dessincronizadas. Parece-nos querer criar uma significação que vai para além das duas imagens separadas, uma associação intelectual que cria uma ligação entre a morte do bovino e a morte dos grevistas.

“Atração entendida como efeito da imposição de um elemento novo na sucessão de planos que provoque impactos no espectador, choques emocionais, de forma a levá-lo a perceber, para além das imagens e sons, o lado ideológico do que é apresentado.” (Carlos Canelas, 2012 : 9)

A dramaticidade alcançada com esta montagem é de grande impacto, alcançando o propósito de crítica social e política.

Noutro período da história e noutro contexto social e político temos um caso muito semelhante, mas com contornos relativamente diferentes. Estamos a referir também à cena final, mas agora do filme *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. Existe uma semelhança de elementos usados por Coppola aos usados por Eisenstein, já que a morte do bovino foi usada como símbolo figurativo, pelos dois realizadores.

Nesta cena, o Capitão *Willard* (Martin Sheen) é encarregado de encontrar e, possivelmente, de assassinar o renegado Coronel *Kurtz* (Marlon Brando), que à priori enlouqueceu e formou uma seita no meio da selva. Foquemo-nos na cena em que o Capitão *Willard* mata o Coronel *Kurtz*, enquanto este profere um discurso ritualista em que um bovino iria ser sacrificado pelos habitantes locais. Da mesma forma, a morte do bovino associado à morte do Coronel, cria dialética e polissemia de sentidos, como no caso de *A Greve*, de Sergei Eisenstein, neste caso particular retratando mais a parte animal e selvagem a que um ser humano pode chegar, sujeito a certos condicionantes, bem como a influência da guerra nas pessoas, despoletando ações desconcertantes, que não deixam de ser bastante reais.

Na montagem de *Apocalypse Now*, o choque existe assim como o surgimento de um outro significado que não está presente em nenhuma das

imagem separadamente. A associação conduzida, do Coronel com o bovino, torna todo o ato da sua morte mais selvagem, transportando-nos para uma esfera mais animal do ser humano.



Fig. 2 - Cena final de *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola

Ao contrário do que acontece em *A Greve* de Sergei Eisenstein, os elementos retratados em *Apocalypse Now*, pertencem ao espaço de ação. Toda a envolvência é retratada meticulosamente para chegar a este desfecho. Podemos desde já mencionar que existe um acompanhamento emocional ao longo do filme do Capitão *Martin*, um dos intervenientes desta cena final. O espectador acompanha a curva emocional da personagem permitindo uma compreensão, das suas ações. Da mesma forma a personagem do Coronel *Kurtz* é introduzida no filme através de relatos e posteriormente num longo período em que o realizador faz questão que passemos com esta personagem, conhecendo-a. O espectador percebe as motivações dos intervenientes e cria naturalmente com eles laços emocionais. O mesmo acontece com a introdução do ritual que daria origem à morte do bovino, o espectador tem conhecimento e localiza temporal e espacialmente a ação assim como o seu contexto. Mesmo a própria associação do Coronel ao bovino é sugerida previamente num plano, como poderemos ver no *frame* 2 da figura 2.

Parece-nos existir uma diferença substancial na forma de apresentação dos elementos em relação ao que acontece no filme *A Greve*, que sem uma devida contextualização do espaço/tempo, nos mostra um matadouro e um

bovino a ser morto, criando uma desorientação no espetador.

No filme *Apocalypse Now*, a desorientação assim como a estranheza em relação às imagens colocadas em confronto é menor e consequentemente menor também o possível afastamento emotivo do espetador.

A forma analítica e sincopada com que o filme foi planeado potencia a expressividade da montagem que se faz valer da fragmentação da imagem para criar sentido. A montagem paralela, mostrando duas ações que acontecem ao mesmo tempo, atribui a carga dramática pretendida pelo realizador (assim como no filme de Eisenstein). Em termos quantitativos podemos perceber que, no segundo caso, *Apocalypse Now*, foi dada uma atenção maior à narrativa linear (relativa ao tempo, espaço e contexto) e à percepção do espetador do que na *Greve* de Serguei Eisenstein. Em termos qualitativos, entendemos que o espetador poderia entender a história sem o recurso estilístico da montagem paralela e expressiva. Apesar de menos dramática, a narrativa continuava perceptível. Mas, como podemos ver, a montagem expressiva, ao estar diluída na narrativa, não impede nem destrói a sua capacidade de contar (bem) a história. Ao usar elementos pertencentes ao espaço e tempo da ação, minimiza a estranheza que o espetador pode sentir. Em suma, entendemos que, desta forma, a informação contida no filme chega a um leque mais alargado de espetadores. Até porque um espetador menos treinado não precisará de entender essas abstrações para entender a narrativa. Por outro lado, um espetador ativo e cinéfilo poderá (e o fará com certeza), perceber essas abstrações subjetivas, extrapolando as simples imagens e sons e catapultando-se para um outro nível de fruição do filme.

Ora, como tivemos oportunidade de verificar, o uso de elementos pertencentes ao mesmo espaço de ação minimiza a estranheza, pois, apesar da dialética estar presente, ela não destrói a narrativa, podendo antes contribuir para a sua intensificação.

Os recursos estilísticos e artísticos não devem perturbar a narrativa, podendo no entanto, fazer parte dela, (não nos podemos esquecer que existe sempre uma interpretação por parte do espetador). Como nos diz Martine Joly, (2005: 184): "Não escapamos à interpretação, queiramos ou não, e é falso dizer que a interpretação mata a emoção. Pelo contrário, ela pode alimentá-la poderosamente (...) Recusar a interpretação é recusar apreender esse discurso e tomá-lo como a própria natureza das coisas."

4.4. Cinema Analítico e Cinema Sintético

A montagem foi até aqui o centro da nossa atenção, mas deixando já antever uma necessidade de aprofundar a escolha de planeamento para essa montagem. Vamo-nos focar então na justificação da escolha de uma planificação mais analítica, no filme Deus Sabe, em oposição à planificação sintética.

A opção de realização de um planeamento mais analítico tem como premissa a fragmentação da ação, isolando o signo figurativo e, consequentemente, a obtenção de uma polissemia de sentidos. Ao mesmo tempo obriga o espetador a prestar atenção aos elementos do espaço de ação na sua ordenação, tempo e contexto previamente escolhidos pelo realizador. Podemos, portando, perceber que é um método de realização mais subjetivo e manipulador.

Em contrapartida, o planeamento sintético é assente na ideia de uma menor fragmentação da ação, optando por planos mais largos, permitindo ao espetador uma maior liberdade de leitura. Podemos afirmar que é o espetador que faz essa fragmentação, mediante a "leitura" e atenção que dá a cada elemento do enquadramento. Por isso entendemos que é uma forma de planificação mais abstémica de criação de sentido e, consequentemente, mais fiel e realista.

Com o propósito de justificar a predominância da planificação analítica no filme Deus Sabe, vamos seguir as ideias base (indispensáveis para o objetivo), de dois críticos de cinema, J. P. Chartier e André Bazin. Clarificando desde já que J.P Chartier (*cit in* Marcel Martin, 1992:157) defendia, por ser de facto a nossa maneira de ver o mundo, a montagem analítica, enquanto que André Bazin, defende que o "realismo" estava melhor servido com a planificação sintética.

Ora, o que acreditamos é que, dependendo do caso em questão, a nossa perceção da realidade do dia a dia, tanto pode ser sintética como analítica. Podemos identificar os três elementos que interferem diretamente na dicotomia de olhar o real: o observador, o que é observado e as circunstâncias dessa observação. Senão pensemos nas vezes que olhamos para uma paisagem e sem identificar nenhum dos seus elementos fruímos só da beleza do seu todo. Não existindo nenhum elemento que adquira uma relevância, mas se isso

acontecer (um elemento chame a nossa atenção), o nosso olhar faz a fragmentação desse olhar mais sintético, tornando-o mais analítico. Isto acontece porque nós espontaneamente escolhemos olhar com mais atenção para esse elemento, ou porque esse elemento chamou a nossa atenção através do som, do brilho, etc.

O que acontece numa planificação mais analítica é que os elementos são enquadrados de forma mais fragmentada e com diversas escalas de planos segundo a atenção que o espectador ideal (realizador), pretende e acha adequada para cada elemento. Para este método de planificação e relatando uma ação do dia a dia, Henri Agel (1983: 50), escreve: "Se, ao passar em frente duma esplanada de café, vejo numa mesa três amigos meus em animada discussão e paro em frente para seguir a conversa, tenho, sem dúvida, a impressão de ver sem interrupção o conjunto de cena. No entanto, o meu olhar pousou primeiro distraidamente no café e só depois se fixou no grupo dos meus amigos. A minha atenção prendeu-se em seguida a um deles que estava a falar, depois concentrou-se no rosto do que escutava. Foi através de sucessivos movimentos dos olhos que eu observei a cena. Num filme, a planificação, se é bem feita, deve corresponder a estes diversos movimentos da minha atenção. (...) A escala dos planos traduz os vários estados de concentração da atenção."

Para André Bazin, a escolha de uma planificação analítica tem mais a ver com escolhas estéticas do que com percepção psicológica da realidade. A procura da dramatização através do planeamento analítico condiciona a leitura da realidade. A arte só se pode manifestar através de artifícios estéticos, tornando os elementos representados abstratos, não sendo os elementos que existiam na realidade observada. Como nos diz André Bazin (1991: 243), referindo o cinema total, livre desses artifícios, a pura realidade: "Mas o realismo em arte só poderia evidentemente proceder de artifícios. Toda a estética escolhe forçosamente entre o que vale ser salvo, perdido e recusado, mas quando se propõe essencialmente, como faz o cinema, a criar a ilusão do real, tal escolha constitui sua contradição fundamental, a um só tempo inaceitável e necessária. Necessária, já que a arte só existe através dessa escolha. Sem ela, suponho que o cinema total fosse desde hoje possível, retornaríamos pura e simplesmente à realidade."

Bazin defende e clarifica que a realidade do cinema, tem de ser sobretudo uma realidade espacial e visual. Apesar de que, mesmo na planificação sintética

existe um enquadramento que, apesar de normalmente largo, delimita o que fica dentro, assim como o que fica fora do plano. Além de voltar a câmara para um determinado local e não para outro, existe sempre uma alteração e manipulação dessa realidade. Bazin afirma que, a realidade não é passada pela veracidade “realidade” do tema ou da expressão, mas sim pelos objetos e pelo espaço por eles ocupado. Nessa procura do real, a montagem não pode ter uma função dramática, pelo que deve ser “interdita” quando destrói a ambiguidade do real. A dramaticidade deve emergir da própria ação e não ser alterada pela montagem. Para Bazin, como já entendemos, a realidade é ambígua por si mesma e o cinema deve manter essa ambiguidade, sem significação imposta por elementos externos a ela. André Bazin, (1992: 64-66) expõe as suas ideias sobre a “montagem interdita”, como podemos ler neste pequeno excerto: “(...) é necessário que o imaginário tenha sobre o ecrã a densidade espacial do real. A montagem só pode ser utilizada em limites precisos, sob a pena de intentar contra a própria ontologia da fábula cinematográfica.”

Conscientes de um possível afastamento da realidade e assumindo-o como forma de expressão artística, afim de retratar o elemento divino preponderante para a curta *Deus Sabe*, assumimos a montagem expressiva como uma escolha estética. A escolha de uma planificação analítica ou sintética é justificada pelo género e temática do próprio filme, conforme a sua pretensão de aproximação ao real, ou não. O carácter dramático do cinema (de ficção), raramente teve a intenção de reproduzir a realidade, mas sim de a representar.

Assim podemos perceber que a escolha da planificação interfere diretamente no tipo de montagem que se pretende fazer, influenciando diretamente o produto final. Ao escolhermos uma planificação mais analítica estamos a potenciar a montagem expressiva, pelas infindáveis possibilidades que essa planificação (mais recortada), nos oferece.

Sobre a montagem, Luís Nogueira, (2010: 93-94), escreve: “Assim, compreende-se melhor que os planos não se ligam casual ou aleatoriamente, mas antes, pelo contrário, que a sua conexão procura, sobretudo, gerar novos sentidos ou novas mensagens que cada imagem por si não detém ou que se revelam meramente latentes. (...) é fácil perceber a enorme importância da montagem na construção do discurso/texto fílmico.” Mas também, do mesmo autor: “Se a extrema relevância da montagem é, de certo modo, inegável, não nos deve fazer esquecer, porém, que um filme não precisa de recorrer à

montagem – esta pode ser substituída do ponto de vista discursivo, estilístico, dramático ou narrativo por dispositivos como a encenação, a iluminação ou os chamados planos-sequência, entre outros.”

A montagem veio transformar o cinema, adquirindo uma linguagem própria, confirmando-a como obra artística. A consciência da importância da montagem traz consigo possibilidades infindáveis, permitindo um processo criativo intrínseco. O uso, ou não, da montagem é já em si um ato de criação. Faz parte do processo consciente de criação artística.

Mediante as potencialidades de um planeamento analítico para a criação de abstração e polissemia, torna-se evidente (parece), que a sua utilização possa servir a nossa escolha estética de montagem expressiva, no filme *Deus Sabe*. Além de que (como já referimos), se adequa ao enredo e ao género da temática que se pretende retratar.

5. NARRATOLOGIA E ESTRUTURA DO FILME *DEUS SABE*

O filme *Deus Sabe*, apesar de algumas nuances, pode ser analisado como tendo uma estrutura clássica dividida em três atos. Esta estrutura deriva: "from Aristotle's broad notion that all dramas have a beginning, a middle, and an end, and that these parts are in some proportion to one another." (Ken Dancyger, Jeff Rush, 2013: 17). Apesar de ser pouco para definir uma estrutura, esta é a base, o ponto de partida para definir a estrutura de *Deus Sabe*. Ainda de forma ainda sucinta, podemos enumerar os tópicos que segundo Ken Dancyger e Jeff Rush (2013: 17), definem o básico da estrutura clássica de três atos:

- "A 120-page feature script is divided into three acts. The first act is roughly thirty pages long, the second act is sixty pages, and the third act is thirty pages.
- Each act rises to a point of crisis, or greatest intensity, which is called the act curtain scene or the plot point. The resolution of this plot point throws the story into the following act.
- The plot point "hooks into the action and spins the story around in another direction."
- The first act is concerned with setup, the second act with confrontation, and the third act with resolution.
- There is a period of relaxation at the start of each act before the act begins to build. Each act builds to a greater intensity than existed in the previous act."

Apesar do filme *Deus Sabe* ser uma curta metragem, assumindo-se desde logo como um produto fílmico diferenciado daquele para o qual esta estrutura (literalmente) foi pensada, podemos, no entanto, encontrar pontos relativos de convergência. O Guião da curta metragem *Deus Sabe* tem vinte páginas, pelo que em termos relativos, as proporções também seriam pensadas a partir desse valor base.

O término do primeiro ato no filme *Deus Sabe* pode ser considerado quando António sai de casa, Maria vai à janela e vê António a falar com Júlia e

Pedro. Em termos de Guião, até esse momento temos quatro páginas, verificando-se uma relativa proximidade com as proporções mencionada como ideal na estrutura de três atos.

Neste primeiro ato, os personagens principais são apresentados, assim como o espaço e o contexto que os envolve. O desligamento emocional entre Maria e António é visível, assim como nos é dado a perceber que este casal perdeu um filho. Este é um facto importante porque nos apresenta o problema, que está a transtornar as suas vidas, assim como a relação destes como casal. A reação a este problema está ser diferente para estas duas personagens; enquanto que Maria se manifesta emotivamente perante a perda, António permanece mais cáustico e sóbrio. Estas duas formas de reagir levantam questões do foro psicológico, sobre a melhor forma de reagir no luto por um ente querido. Mas não é o nosso objetivo esclarecer essas questões aqui, só levantamos a questão para abrir perspetivas sobre o enredo do filme.

Durante o primeiro ato, Maria e António são retratados em compartimentos diferentes, acentuando a distância existente entre estes. Só no final deste primeiro ato é que existe o “confronto” entre Maria e António. O encontro entre estas duas personagens pode ser considerado o *plot point*, o ponto crítico que confirma o clima tenso que existe entre elas. Apesar do confronto e da confirmação do problema (e a impossibilidade de o resolver), não existe uma verdadeira resolução desse problema. António sai de casa e o problema persiste para os atos seguintes. Parece não existir uma solução para o reatamento emocional deste casal.

É ainda de referir que durante o primeiro ato, as personagens Pedro (filho da vizinha) e a própria vizinha (Júlia), foram também apresentados. Apesar destas personagens não terem (ainda) um papel relevante, foi importante apresentá-los, colocando-os no meio da relação do casal, criando um clima de mistério e levantando questões que serão respondidas nos atos seguintes.

No início do segundo ato existe um breve relaxamento, quando Maria divaga pela rua para depois começar a construir tensão de novo. É importante perceber os caminhos dispares que as personagens Maria e António percorrem. Maria, ao contrário do que tinha dito a António (no primeiro ato), não vai ao psicólogo e opta por ir ao cemitério, visitar a campa do filho falecido. António apesar de ter ido trabalhar, opta por sair mais cedo para, como se vem a verificar, mandar embora a mobília e objetos do quarto do filho falecido (Hugo).

A ida à igreja de Maria para rezar não parece ter mudado o rumo dos acontecimentos, as duas personagens continuam a afastar-se cada vez mais.

É patente a luta, a oposição de forças destas duas personagens para um desfecho oposto aos desejos do outro. Apesar da aparente felicidade retratada na cena em que António, Maria e Pedro brincam no jardim (aparente porque a música nos indica outra coisa), os sentimentos não mudaram. Como podemos verificar na cena, que pode ser considerada o *plot point* para o terceiro ato, em que o casal janta à mesa e Maria pergunta a António se quer ter outro filho. A reação de António é conclusiva, não deixando dúvidas quanto a essa questão. No final do segundo ato assistimos à confrontação com a aparente impossibilidade de resolução do problema. Se no final do primeiro ato a resolução parecia difícil, no final do segundo ato esta parece impossível.

Em termos de páginas, o segundo ato corresponde ao intervalo da página cinco à dezasseis. Correspondendo aproximadamente, relativamente ao tamanho do Guião, à proporção sugerida numa estrutura clássica de três atos. As restantes quatro páginas, aplica-se, na mesma linha de pensamento, ao terceiro ato.

Como acontece no início do segundo ato, também no terceiro existe um período de relaxamento (mas menor), quando António fuma um cigarro no exterior e mesmo quando lava os pés na casa de banho. Mas logo de seguida existe um crescente de tensão que se revela exponencial até ao clímax.

O sonho de Maria parece antever algo de mau, Pedro pega fogo à casa do jardineiro, despoletando uma avalanche de emoções sobre Maria e António. Intensificando a situação Maria constata que o quarto do filho falecido (Hugo), está vazio. Aturdidos pela situação António e Maria envolvem-se numa cena sexual violenta misturando sentimentos de raiva e desejo.

A resolução do problema não é mostrada, apenas sugerida metaforicamente. Após a cena de sexo Maria sorri deitada na cama, insinuando ter conseguido o que pretendia. António olhando pela janela, larga uma aranha que lhe percorria a mão no exterior e fecha essa mesma janela. A aranha pretende aqui simbolizar aquilo que faz com tanta destreza, a teia onde o predador prende a sua presa. António fica assim preso àquela relação, mas ao deixar a aranha do lado de fora da casa também demonstra uma escolha. "Apesar de todos os condicionantes: religiosos, sociais e pessoais, as escolhas

são sempre, em última instância, nossas.”⁸

A planificação, assim como a montagem interferem de sobremaneira na construção da estrutura do filme *Deus Sabe*. Apesar da estrutura estar já prevista no Guião, é na planificação e na montagem que esta toma forma. A montagem mais acelerada (por exemplo), da parte final do filme, precipita os acontecimentos de forma vertiginosa, com cortes sucessivos. Para lá do desempenho dos atores, a tensão é criada pela aceleração do corte. Pelo contrário, nos momentos de relaxamento o corte é mais lento, tornando-se menos “impactante” e conseqüentemente menos tenso. A montagem pontua e marca as transições de atos assim como modela toda a estrutura, pretendida para o filme *Deus Sabe*.

⁸ Grifo meu.

6. A ATMOSFERA FÍLMICA DO FILME *DEUS SABE*

Apesar de ser difícil a sua definição, a atmosfera está em toda a parte e a arte consegue exprimir a sua presença, como nos diz Inês Gil, (2001: 95): “O cinema, por exemplo, interessa-se particularmente pela noção de atmosfera porque tem a particularidade de dispor de uma infinidade de instrumentos para a sua representação e transmissão ao espectador.” É à luz dos textos de Inês Gil que vamos tentar perceber quais são esses instrumentos e como eles podem ser (ou não), veículos de criação de atmosfera, no filme *Deus Sabe*.

Em primeiro lugar é necessário entender o que é a atmosfera. Nesse sentido e mediante a dificuldade na sua definição, vamos recorrer a um exemplo fílmico, à semelhança do que fez Inês Gil, (2001:96): em *Rostos* (1968) de John Cassavetes. No filme enunciado, as personagens parecem estar descontraídas e relaxadas (com a ajuda do álcool), mas a suposta harmonia é interrompida com uma frase menos feliz de um dos personagens. A aparente descontração transforma-se de repente num desconforto quase palpável, “real”. Como nos diz Inês Gil, (2001: 96): “De uma atmosfera uniforme passou-se para uma atmosfera fragmentada”. A atmosfera é portanto, continuando com Inês Gil: “quem controla a relação do homem com o meio ambiente, sujeitando-o à sua disposição e humor.” Por não ser palpável e tão pouco delimitável a sua definição torna-se difícil sem a sua conceptualização, apesar de ser compreendida por cada um de nós de forma bastante exata.

“A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu carácter. (...) O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular.” (Inês Gil, 2001:96)

Numa primeira abordagem podemos falar de duas formas de atmosferas cinematográficas: em primeiro temos o espaço (sala de cinema), onde o filme é projetado, com a sua atmosfera própria; em segundo lugar temos a atmosfera fílmica, composta pelos elementos que constituem o próprio filme.

Sobre a atmosfera inerente a uma sala de cinema, interessa-nos saber que

ela existe, que o espectador é transportado para uma atmosfera fora da sua realidade habitual. Este é um dos fatores que interfere na atmosfera do próprio filme (quando é projetado numa sala de cinema),⁹ não devendo, por conseguinte, ser esquecido ou desconsiderado.

Mas o que nos interessa aprofundar é a atmosfera fílmica, referente a todos os componentes da realização de um filme (em particular à realização do filme *Deus Sabe*). Para esse efeito vamos servir-nos da divisão em quatro “subatmosferas”, à semelhança do que fez Inês Gil (2001: 96-97). São elas a Atmosfera Temporal; a Atmosfera Espacial; a Atmosfera Visual e a Atmosfera Sonora.

Na Atmosfera Temporal é importante mencionar a importância da montagem, pela sua capacidade de distensão e compressão do tempo (tema já desenvolvido no capítulo 4.1 O Tempo da Ficção e a Ilusão do Tempo Real). Na montagem elítica de *Deus Sabe*, o salto no tempo é ligado (em alguns casos) de forma a surtir uma contaminação no plano seguinte através de vários artifícios, que podem ser: cor, movimento de personagens; diálogos; movimento de câmara; etc.



Fig. 3 - Frames do filme *Deus Sabe* (2014), Ricardo Marques

Na cena em que António se despede de Júlia e virando-se para Pedro, diz: “Vou-te apanhar” (*frame 1* da fig. 3), a linha de diálogo termina já no início do plano seguinte. A direção a quem essa linha de diálogo se destinava (em primeiro lugar) era para Pedro, mas ao sobrepor o próximo plano também se pode dirigir à pessoa que aparece de imediato nesse plano. Plano em que Maria dorme na Igreja e é acordada pelo padre quando este diz: “- Menina. - Menina! - Minha filha está na hora. - Tenho de fechar.” (*frame 2* da fig. 3). Além da

⁹ Para uma análise mais aprofundada sobre este assunto: GARDIÈS, André - *L'espace au cinema*. Paris: Éd. Méridiens Klincksieck, 1993

contaminação sonora do diálogo de António sobre o plano seguinte, podemos perceber que não existe uma interrupção na ação, o movimento da ação de António é de alguma forma terminado pelo movimento do Padre.

A ligação, assim como a contaminação do plano seguinte, criada através da montagem, dilui a noção do tempo que separa os dois planos. O choque visual permanece intencionalmente para chamar a atenção do sentido que prevalece para lá das duas imagens, apesar de ser possível diluir de forma mais intensa o tempo que separa estes dois planos através da fusão ou encadeamento, como escreve Inês Gil (2001: 97), servindo-se como exemplo, do filme *A Sombra do caçador*: "(...) Charles Laughton utilizou muito o fundido e encadeado como figura elíptica na montagem. A sobreposição de dois tempos cria uma atmosfera lírica: o presente torna-se passado e o futuro torna-se presente. Uma nova força surge a partir das forças "presente" e "futuro" (...)".

A atmosfera em *Deus Sabe*, ao contrário da atmosfera lírica de *A Sombra do Caçador*, pretende colocar em confronto, mostrar uma verdade escondida na relação das personagens. Este constante "crispar" entre as personagens é conseguido com maior intensidade pela montagem, colocando em confronto duas personagens, mesmo estando em locais diferentes. Ao longo do filme *Deus Sabe*, o confronto distante das personagens "António" e "Maria", imprime no filme uma atmosfera temporal de expectativa para o confronto presencial (que se verifica no final do filme), destas duas personagens.

Pelo contrário, na parte final do filme *Deus Sabe* (plano pertencente ao clímax do filme), existe um abrandamento temporal através do *ralenti* (câmara lenta). A atmosfera temporal é lenta permitindo uma leitura mais detalhada que intensifica a emoção, para lá da expressão de afetos das personagens. Existe através do *ralenti*, um: "(...) entorpecimento sem fim no meio da ausência de gravidade, tudo se encontra deslocado da realidade." (Inês Gil, 2001: 98)

Ainda sobre a Atmosfera fílmica temporal podemos mencionar a profundidade de campo, assim como o grande plano. Apesar de intuitivamente nos parecerem mais ligadas à atmosfera espacial, estas acabam por surtir abstrações temporais. Ao mesmo tempo que retiram a noção de espaço também minimizam a perceção de tempo o elemento ou personagem retratada.

" (...) o grande plano de uma mão ou de um rosto desumaniza porque torna o corpo abstrato. Abafa a forma porque a fragmenta, sem deixar

espaço nem referência temporal.” (Inês Gil, 2001: 98)

Em relação à atmosfera espacial, o filme *Deus Sabe* serve-se exatamente dessa descontextualização conseguida através de planos mais fechados (em muitos casos), para recriar a desorientação mental das personagens no espaço. Quando o espaço é mostrado (na casa do casal), ele apresentasse-nos “despido”, sem elementos que caracterizem os seus habitantes. Os únicos elementos, como fotografias, peluches e poucos outros adereços, estão presentes por serem estritamente necessários para o desenrolar do enredo.

A câmara está na maior parte das vezes estática, a ausência de movimento intensifica a falta de dinâmica e funcionalidade da casa. Também os enquadramentos normalmente mais fechados, não mostram o espaço no seu todo. O que fica fora de campo assume importância na medida em que é imaginado pelo espetador a partir dos “sinais” dados pelo que está dentro de campo. O enquadramento espacial é normalmente reduzido e descaracterizado. A atmosfera espacial de *Deus Sabe* pretende-se vazia, despersonalizada e desconfortável, respondendo às necessidades temáticas do filme.

A atmosfera visual está intrinsecamente ligada com a componente plástica da imagem. Por consequência, os cenários, as roupas e os movimentos das personagens assim como toda a estética cromática, são as principais componentes desta “subatmosfera”. Para uma melhor compreensão da atmosfera visual, Inês Gil relembra-nos como o cinema (em termos cromáticos), funcionava nos primeiros tempos. Nos anos vinte a maior parte dos filmes eram tintados ou virados, remanescendo diferenças entre estes: “(...) enquanto a *tintagem* dava um véu colorido uniforme ao conjunto da imagem (a gelatina recebia o corante e não a própria imagem), o banho de viragem modificava a cor da prata da imagem e não atuava na gelatina. Os tons claros da imagem virada ficavam sempre transparentes, o que não acontecia na *tintagem*. O fotograma encontrava-se tintado na sua integridade). (Inês Gil, 2001: 98-99).

Apesar de nenhuma destas técnicas se verificarem no filme *Deus Sabe*, é importante percebermos desde já que estas técnicas, pelas suas características, ao conseguirem criar uma tonalidade homogénea em toda a imagem, tinham, em geral, a intenção de recriarem uma atmosfera. No filme *Deus Sabe* verificamos a utilização de tonalidades cromáticas “frias”, sendo que o verde e o

azul predominam ao longo do filme. Apesar de, de forma clássica, as tonalidades mencionadas serem usadas em exteriores e os vermelhos e laranjas em interiores¹⁰, não existe uma rigidez quanto à sua utilização. “Acontece que as cenas dramáticas em exterior podiam ser tintadas em vermelho, ou um deserto representado de amarelo.¹¹) (Inês Gil: 2001: 99)

Antes da justificação da utilização de uma predominância de cores frias no filme *Deus Sabe*, vamos ainda tentar perceber as diferenças de perceção das duas técnicas (tintado e virado) em comparação com o preto e o branco. Se, no primeiro caso, existe um isolamento da realidade retratada do resto do mundo pela sua tonalidade homogênea, no segundo caso (preto e branco), é mais fácil prolongar o imaginário para o fora de campo de uma imagem. “É mais fácil à imaginação prolongar o espaço de uma imagem a preto e branco do que a uma imagem tintada, porque o olhar transforma rapidamente os tons de cinzentos numa série de cores eventuais.” (...) Uma cena tintada (ou virada) está mais isolada do resto do mundo que uma outra imagem.” (Inês Gil, 2001: 99)



Fig. 4 - Frames do Filme *Deus Sabe* (2014), de Ricardo Marques.

A cor é por si só transportadora de sentidos e emoções: “A cor nunca deixa o olhar indiferente porque toca no afeto. Sabe-se que o vermelho torna

¹⁰ Como em *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau [Filme] 1922

¹¹ Como em *Greed* de Erich von Stroheim [Filme] 1923.

as sensações mais vivas e o azul arrefece a “alma”. (Inês Gil, 2001: 99)

A predominância de cores frias no filme *Deus Sabe*, especificamente do verde e do azul¹², tem como fundamento a sua associação à frieza, à distância e à passividade que se pretende transmitir neste filme. A deslocação, assim como o afastamento da realidade não é tão explícita como na *tintagem* ou na *viragem*, mantendo uma relação com uma realidade específica. Existe identificação com o real e com uma possível recriação do fora de campo, como acontece nos filmes a preto e branco. Ao ser um filme a cores e apesar das tonalidades referidas, o filme *Deus Sabe* permite a recriação do fora de campo assim como a identificação com uma realidade.

O que se pretende, com a predominância de tonalidades esverdeadas e azuladas, é a associação imediata e muitas vezes inconsciente a emoções e sentimentos, que as próprias cores por si só despoletam. Ajudam a criar uma atmosfera, em conjunto com todos os outros elementos inerentes ao resultado da realização do filme, que temos vindo a referir.

Contribuindo de forma assertiva e indubitável para a atmosfera do filme *Deus Sabe*, a banda sonora faz parte da quarta e última “subatmosfera” mencionada por Inês Gil. “(...) a *atmosfera sonora* que trata das vertentes fílmicas relacionadas com o trabalho da banda sonora.” (Inês Gil, 2001: 97)

A atmosfera sonora de *Deus Sabe* procura encontrar um ponto de equilíbrio entre o não dizer o óbvio (acrescentando valor e informação), e o não destruir o que se pretende transmitir. Reforçando essa atmosfera através de estímulos sonoros que complementam a predisposição emotiva do espetador. Como nos diz Michel Chion (1994: 21): “Sound shows us the image differently than what the image shows alone, and the image likewise makes us hear sound differently than if the sound were ringing out in the dark.”

A banda sonora pode estar intimamente ligada ao que está a ser retratado, ao que Chion (1994: 8), chama de “empathetic music”; por outro lado a música pode demonstrar indiferença à cena retratada, ao que Chion chama de “music anempathetic”.

“On one hand, music can directly express its participation in the feeling of the scene, by taking on the scene's rhythm, tone, and phrasing; obviously such music participates in cultural codes for things like sadness,

¹² FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho – **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 6ª ed. São Paulo: Blucher, 2011.

happiness, and movement. (...) On the other hand, music can also exhibit conspicuous indifference to the situation, by progressing in a steady, undaunted, and ineluctable manner: the scene takes place against this very backdrop of "indifference". (Michel Chion, 1994: 8)

Conscientes da influência da banda sonora no filme *Deus Sabe*, foram tomadas em atenção as necessidades narrativas e dialéticas de cada momento no filme. Foi desenvolvida uma única faixa musical para o filme *Deus Sabe*. A decisão de compor uma única música prende-se em primeiro lugar com o facto de ser uma curta metragem e em segundo lugar para manter uma atmosfera sonora homogénea e coerente. A música foi desenvolvida tendo em atenção a temática principal do filme, correspondendo no seu todo à curva dramática do filme *Deus Sabe*.

Na parte inicial do filme (até ao título do filme), enquanto estamos a apresentar as personagens, a banda sonora reforça o que está a ser mostrado, podendo ser inserida dentro da primeira catalogação de Chion de "empathetic music". O mesmo acontece na parte final do filme, durante o clímax, correspondendo e enfatizando o que está a ser mostrado por imagens. Pelo contrário, a parte da música seleccionada para o momento supostamente mais feliz do filme, apesar da música se tornar mais frenética, não é alegre (pelo menos segundo os códigos culturais Ocidentais). António, Maria e Pedro tomam o pequeno almoço, seguindo-se um conjunto de brincadeiras no jardim entre os três intervenientes. Neste momento existe a retratação da família feliz que os intervenientes desejavam (pelo menos Maria e Pedro), mas a banda sonora, ao invés de reforçar essa felicidade, mantém um tom sóbrio e agressivo, levantando questões acerca do que estamos a ver. Ao fazer um contraponto com o que estamos a observar, a banda sonora parece alertar-nos para a verdade escondida de uma felicidade aparente. Não podemos afirmar que a música é indiferente à imagem "music anempathetic", mas podemos dizer que existe uma influência mútua entre a banda sonora e a imagem, entrando em confronto.

Na construção da atmosfera sonora do filme *Deus Sabe*, podemos ainda mencionar a ausência de som durante o *ralenti* de Maria a ser puxada por António para longe das chamas (clímax do filme). Segundo Inês Gil (2001: 98), o *ralenti*: "Pode ser comparado a uma música extradiegética, catalisadora de

emoções fáceis..” Assumindo este artifício, neste momento específico do filme *Deus Sabe*, pretende-se uma intensificação emocional, num ambiente que já por si é particularmente intenso. Pretende-se uma efetiva penetração emocional, assim como uma maior identificação com o espectador. “ (...) a atmosfera, entre uma iminência de palavra e uma iminência de acção, permanece muda”. (José Gil, 2001: 148)

Terminamos este capítulo sobre a atmosfera fílmica, justificando a dificuldade de definição verbal de “atmosfera”, apesar do reconhecimento pela sua compreensão precisa. Segundo Inês Gil (2001: 101), a atmosfera é: “Muda no meio dos gritos e gemidos, muda porque o nosso imaginário fica mais afetado do que os nossos sentidos.”

7. A MONTAGEM EXPRESSIVA NO FILME *DEUS SABE*

Não podemos dizer que existe um *cut* (corte) certo para todos os filmes, mas podemos dizer que existe um *cut* certo para cada filme. Como já tivemos oportunidade concluir, existem diversas formas de utilização da montagem, essas escolhas partem da vontade de responder às necessidades da mais diversa ordem: sociais, políticas, ideológicas, artísticas, etc. O corte certo para cada filme é aquele que responde de forma “ótima” às suas necessidades de contextualização e temáticas inerentes, assim como o que estabelece uma lógica interna que fundamente essa mesma montagem. A questão que nos colocamos para a montagem de *Deus Sabe* foi: de que forma podemos usar a montagem para melhor servir o produto fílmico que queremos desenvolver?

Como já referimos, um dos primeiros aspetos que tivemos em consideração foi a temática do filme. O filme *Deus Sabe* tem um cariz religioso intrínseco que não pode ser descurado nas opções de realização. Na procura da linguagem que melhor servisse esse propósito, a fragmentação da imagem (planeamento analítico), servia esse augúrio. Pela suas possibilidades de isolar o signo figurativo assim como a polissemia criada através dessa fragmentação, aproximava-nos dos elementos simbólicos que traduzem (de forma mais verosímil), a relação espiritual do ser humano com o divino. A montagem assume uma função de recriação de uma realidade através dos planos fragmentados na planificação. A montagem serve-se dessa fragmentação e consequentemente do signo figurativo isolado do seu contexto, para criar dialética em pontos específicos do filme.



Fig. 5 - Frames do filme *Deus Sabe* (2014), de Ricardo Marques.

Na figura 5 (*cinco*) vemos uma sequência de *frames* do filme *Deus Sabe*, em que António olha para o exterior enquanto Maria entra na sala e diz: -Bom dia! (*frame 1*). Durante a exibição do espaço exterior (*frame 2*), ouve-se uma chávena a partir. Num plano apertado, que não dá para ver Maria nem a chávena partida, António olha para trás (*frame 3*), satisfazendo a curiosidade do espectador. A chávena partida é mostrada, mas com o cão (Kiko) a lamber o café (*frame 4*). No plano seguinte (*frame 5*), António dirige-se para a porta, vendo-se Maria a limpar o chão e não o cão a lamber o café, como tinha sido mostrado no plano anterior.

Apesar do choque que pode surtir no espectador, toda a cena está pensada e organizada de forma narrativa e mesmo, de certa forma, causal. O único interveniente que causa alguma estranheza é o cão que aparece de forma inesperada num plano que dá seguimento à ação. O choque causado é propositado e intencional para criar dialética a partir da associação da personagem Maria ao cão. Apesar de, como já referimos, a utilização de elementos pertencentes ao espaço de ação, minimizar esse mesmo choque, pelo reconhecimento prévio desse elemento. O cão já havia sido apresentado em cenas anteriores ao espectador, pelo que a aceitação deste interveniente na ação se torna mais fácil.

Ainda na figura 5 (*cinco*), no *frame 6* (*seis*), António acaba de vestir o casaco ao lado de um crucifixo, enquanto Maria surge por baixo do enquadramento ao levantar-se do chão e dirige-se a António. Todo o enquadramento, assim como todos os elementos que dele fazem parte, acrescido do movimento dos personagens e câmara, foram pensados e executados com uma intenção do autor bem definida: Maria, ao surgir por baixo do enquadramento, é retratada como uma esposa aparentemente submissa, caracterizada ainda pelo crucifixo através de premissas religiosas que defendem que o sacramento do “casamento” não pode ser desfeito. Maria é então caracterizada como uma pessoa crente que pretende manter o casamento, ao contrário de António que aparentemente está ansioso para sair de casa.

A criação de polissemia dentro do enquadramento pretendida pelo autor pode ser remetida para uma segunda camada de entendimento, não sendo obrigatório o seu descortino para a compreensão da narrativa, apesar de ajudar e complementar essa mesma narrativa.

Mediante uma intenção específica do autor, o espectador tem a liberdade

de a entender (abstração), mediante a sua fruição particular e individual. Podemos mesmo verificar que o enredo assim como a narrativa não fica comprometida pela falta de compreensão da abstração criada pelo autor. Se a abstração for entendida e absorvida pelo espectador, esta só vai enriquecer o entendimento sobre as motivações (neste caso), das duas personagens.

A montagem do excerto de cena descrita só foi possível devido a um planeamento minucioso de cada plano. Todo o processo anterior à montagem, desde a escrita do Guião até à realização, foi pensado para construir esta situação que vemos em forma de produto final. Não só nesta cena como em todo o filme, procurou-se manter uma unidade consciente nas opções de montagem, mantendo uma coerência de corte, conferindo ao filme *Deus Sabe* uma identidade única.

Finalizando, o filme *Deus Sabe* pretende, de forma prática demonstrar a possibilidade teórica da montagem expressiva, geradora de subtexto polissémico, coexistir num cinema com características narrativas. A montagem expressiva introduz novos elementos, por vezes externos à diegese do filme, sem contudo impedir de manter o foco na compreensão da narrativa por parte do espectador.

Apesar da nossa preocupação primordial ser a montagem, todos os elementos que interferem numa obra cinematográfica foram tidos em atenção. Terminamos com um pensamento de Sergei Eisenstein (2010: 296), que retrata exatamente essa relevância de todos os elementos fílmicos: "There was a period in our cinema when montage was proclaimed as being "everything". We are now coming to the end of a period when montage has been regarded as "nothing". Since we considered montage to be neither "nothing" nor "everything", we now think it necessary to recall that montage is as essential a component of film-making as ally the other affective elements of cinematography."

CONCLUSÃO

Durante a nossa análise pudemos constatar que o tema da montagem cinematográfica sempre foi vasto e complexo nas questões que colocou ao longo da história do cinema, fossem técnicas ou estilísticas. Questões que nunca se deixaram de colocar, sobretudo quando hoje se questiona o uso abusivo e mimético dos seus recursos, muitas vezes carecendo de justificações linguísticas, fazendo da montagem uma moda onde o efeito do corte parece ser o objetivo do filme e não um meio para servir as suas narrativas.

Cientes desse uso indiscriminado e raramente fundamentado (sobretudo fruto da exibição massificada de curtas-metragens online), ao longo deste ensaio procurámos evidenciar que as duas principais características intrínsecas da montagem cinematográfica, potencialmente narrativa, mas igualmente dialética, não são obrigatoriamente estanques, nem indissociáveis uma da outra.

Quer a montagem expressiva quer a montagem narrativa podem coexistir num mesmo filme, sem que nenhuma delas tenha de abdicar dos seus axiomas em favor da outra, bem pelo contrário, podendo ambas configurar uma justaposição que permita ao filme, ao mesmo tempo que conduz a narração da ação, ser enriquecido pela dialética expressiva que emana através da justaposição de quaisquer dois planos, criando abstrações.

Uma coisa para nós foi clara e que pudemos evidenciar, seja pela teorização explanada no desenvolvimento do ensaio, seja no caso da análise prática do filme *Deus Sabe*, é que a montagem é uma ferramenta incontornável para fazer chegar os atributos emocionais e intelectuais do filme ao espetador da forma desejada.

Ao longo deste ensaio, foi igualmente nossa preocupação justificar a opção de uma montagem de cariz mais expressivo no filme *Deus Sabe*, sem, contudo, descurar as fortes características narrativas da curta-metragem em causa.

Mostrámos com o nossos exemplo de curta-metragem que a expressividade pode (e deve) estar presente mesmo num cinema predominantemente narrativo e sem prejuízo deste. Não se tratou, portanto, de procurar ou promover uma confrontação entre estas duas técnicas e concepções de montagem, mas sim, pelo contrário, de comprovar a possibilidade da complementaridade entre ambas.

Se é certo que ao longo da história do cinema, a montagem foi em certas alturas mais expressiva, sobretudo no passado (onde quis ter visibilidade e ser usada como um fim), com exemplos de forte polissemia em filmes como *A Greve*, de Serguei Eisenstein, teve outros (muitos) momentos onde foi sobretudo narrativa (preocupada em ser transparente e usada como um meio), como no filme *The Birth of a Nation*, de W. D. Griffith (e de uma forma geral no cinema Americano clássico). Pontualmente, embora em menor grau, sobretudo nos grande autores, a montagem também conseguiu servir-se de ambos os seus predicados primordiais, ou seja, de ser capaz de narrar sem deixar de ser metafórica e autoral, com exemplos de filmes onde a montagem expressiva e narrativa se misturaram de forma (julgamos nós) harmoniosa e sem antagonismos, como no caso do filme *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola. Recorrendo a elementos da sua própria diegese, ou seja, do seu próprio espaço da ação, para minimizar o efeito que uma forte dialética, que poderia causar, um potencial afastamento do espectador da ficção.

E foi isso que se pretendeu atingir na montagem do filme *Deus Sabe*, ou seja, utilizar elementos significantes do próprio espaço da ação, aliada a uma utilização clássica das regras de *raccord* (que potenciam a fluidez narrativa), para assim conseguir o uso da montagem expressiva de forma eficaz, sem prejuízo da montagem narrativa. A continuidade conseguida ajudou a validar esta justaposição à partida difícil de conciliar, fazendo de *Deus Sabe* um filme onde predominam as características narrativas da sua montagem, mas que não impedem o emergir de significações no seu subtexto.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri - **O Cinema**. Porto: Livraria Civilização Editora, 1983.

AUMONT, Jacques; *et al.* - **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995. ISBN 853-0803-49-3

BAZIN, André - **André Bazin and Italian Neorealism**. Edited by Bert Cardullo, New York, Continuum International Publishing Group, 2011. ISBN 978-4411-6710-1

BAZIN, André - **O que é o Cinema?** Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN 972-24-0826-7.

BAZIN, André - **O Cinema: Ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991. ISBN 85-11-22033-X

CANELAS, Carlos - **Os Fundamentos Históricos e Teóricos da Montagem Cinematográfica: os contributos da escola norte-americana e da escolar soviética**. Instituto Politécnico da Guarda, Artigo, 2010

CHION, Michel - **Audio-Vision: Sound and Screen**. New York: Columbia University Press, 1994. ISBN 0-231-07898-6

DANCYGER, Ken; JEFF, Rush - **Alternative Scriptwriting : Beyond the Hollywood Formula**. Fifth Edition. New York and London: Focal Press, 2013. ISBN 978-0-240-52246-3

EISENSTEIN, Sergei - **A Forma do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. ISBN 85-7110-112-4

EISENSTEIN, Sergei - **O Sentido do Filme**. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. ISBN 85-7110-107-8

EISENSTEIN, Sergei - **Towards a Theory of Montage: Selected Works**,

Volume II. London: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010. ISBN 978-1-84885-356-0

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho – **Psicodinâmica das Cores em Comunicação**. 6ª ed. São Paulo: Blucher, 2011. ISBN 978-85-212-0546-3

GARDIÈS, André - **L'espace au cinema**. Paris: Éd. Méridiens Klincksieck, 1993. ISBN 2-86563-311-X

GIL, Inês - **A atmosfera fílmica como consciência**. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Artigos Caleidoscópio, 2001. ISBN 2192-7537-1-PB-2

GIL, José - **Movimento Total: O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água, 2001. ISBN 9789727086504

GEADA, Eduardo - **Os Mundos do Cinema**. Lisboa: Editorial Notícias, 1998. ISBN 972-46-0955-3.

HAMPE, Barry – **Making Documentary Films and Reality Videos**. New York: First Owl Books Edition, 1997. ISBN 0-8050-4451-5

JOLY, Martine – **A Imagem e os Signos**. Lisboa: Edições 70, 2005. ISBN 972-44-1246-6.

LEONE, Eduardo - **Reflexões sobre a montagem cinematográfica**. Volume 5. Belo Horizonte: UFMG, 2005. ISBN 85-7041-479-X

LOTMAN, Yuri - **Estética e Semiótica do Cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MARTIN, Marcel – **A Linguagem Cinematográfica**. Tradução de Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005. ISBN 972-576-384-X.

MCLUHAN, Marshall; POWERS, B.R. - **La Aldea Global**. Colección El Mamífero Parlante. Barcelona: Gedisa Editorial, S.A. 1993. ISBN 84-7432-403-3

MELO, José Guimarães - **Dicionário Multimídia: Jornalismo, Publicidade e Informática**. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2003. ISBN 85-7473-101-3

MONACO, James - **How To Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia**, 3rd Edition. New York: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-513981-X

NOGUEIRA, Luís - **Manuais do Cinema III: Planificação e Montagem**. Livros LabCom Books , 2010. ISBN 978-989-654-043-2

RAMOS, José. Leitão. - **Sergei Eisenstein**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981

RANCIÈRE, Jacques; *et al.* - **As desventuras do pensamento crítico**. Política: Crítica do contemporâneo: Conferências internacionais Serralves. Barcelos: Fundação Serralves, 2007. ISBN 978-972-739-199-8

REISZ, Karel; MILLAR, Gavin - **The Technique of a Film Editing**. Second Edition. USA: Focal Press Limited, 2010. ISBN 978-0-240-52185-5

RODRIGUES, Rodrigo Fonseca - **Interimagens e Cine-sensação: a Kinoc-montagem de Vertov e a Antimontagem do Cinema Digital**. Belo Horizonte: Revista Mediação, v. 14, n.15, Jul/Dez. de 2012: 147-158. ISBN 1676-2827

SCHIAVONE, Roberto - Montar um Filme. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2003. Tit. Orig.: Montare un Film. ISBN 972-98588-7-X

FILMOGRAFIA

Alexander Sokurov (2002) A Arca Russa [Filme]. Rússia: Pandora Films

Alf Sjöberg (1951) Fröken Julie (Vertigem) [Filme]. Sweden: Sandrews

Alfred Hitchcock (1948) Rope [Filme]. USA: Warner Bros. Pictures.

D.W. Griffith (1915) The Birth of a Nation [Filme]. USA: Triad Video

D.W. Griffith (1916) Intolerance [Filme]. USA: Image Entertainment

Friedrich Wilhelm Murnau (1922) Nosferatu [Filme]. Germany: Delta Expedition

Francis Ford Coppola (1979) Apocalypse Now [Filme]. USA: Paramount Home Video

John Cassavetes (1968) Rostos [Filme]. USA: The Criterion Collection

Lazlo Benedek (1951) Death of a Salesman (A Morte de um Caixeiro Viajante) [Filme]. USA: Stanley Kramer Productions

John Ford (1948) My Darling Clementine [Filme]. USA: 20th Century Fox Home Entertainment

Martin Scorsese (1991) O Cabo do Medo [Filme]. USA: Universal Studios Home Entertainment

Kenji Mizoguchi (1953) Ugetsu Monogatari (Os Contos da Lua Vaga) [Filme]. Japan: Daiei Studios

S. Edwin Porter (1903) The Great Train Robbery [Filme]. USA: Kino Video

Sergei Eisenstein (1923) A Greve [Filme]. Soviet Union: Image Entertainment

Sergei Eisenstein (1925) O Couraçado de Potemkin [Filme]. Soviet Union: Kino Video

Sergei Eisenstein (1928) Outubro [Filme]. Soviet Union: Grapevine Video

Stanley Kubrick (1968) 2001: Odisseia no Espaço [Filme]. USA: MGM

Erich von STROHEIN (1924) Greed [Filme]. EUA: MGM/UA Home Video